Василию Михайловичу
Хвостову —
замечательному работнику
и человеку на память
о совместной работе
Валентина Ходасевич
Ленинград 1929 г.

ACADEMIA

В. М. ХОДАСЕВИЧ

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ

ВАЛЕНТИНА ХОДАСЕВИЧ

СТАТЬИ:

М. КУЗМИНА
СЕРГЕЯ РАДЛОВА
С. МОКУЛЬСКОГО
А. МОВШЕНСОНА

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

L. elég. g. 59 1

Ленинградский Гублит № 40769. Тираж 600 экз.

2-я тип. Транспечати НКПС им. тов. Лоханкова. Ул. Правды, 15.

Ф 192 / 50 ...

В. М. ХОДАСЕВИЧ

В. М. Ходасевич пришла к театральной деятельности уже зарекомендовав себя достаточно, как талантливая станковая художница, портретами и пейзажными композициями.

Заслуженная и утвержденная всемирно слава русских декораторов началась с двадцатого века. Ряд передовых театральных начинаний (опера Мамонтова, спектакли Дягилева, театр Комиссаржевской, а затем и б. императорские театры) потребовал целой армии театральных художников для проведения новых художественных линий. К началу войны потребность в декораторах сделалась столь распространенной, что не было ни одного театрального предприятия, вплоть до мелких кабарэ, которые для поддержания своей репутации не привлекали бы к работе художников. Не будет преувеличением утверждать, что прочную славу русскому театру за границей создали в значительной мере именно художники. Имена Бакста, Головина и Гончаровой

звучали для европейского уха не менее убедительно, чем Шаляпин, Павлова, Карсавина и Нижинский.

Революция еще более побудила художников направить свое творчество по театральному руслу. Причин этому явлению можно найти несколько. Уменьшение индивидуальных заказов на портретную живопись, затруднительность частного коллекционерства, расширенная сфера театральной деятельности, обнимающей теперь и массовые празднества и представления на передвижных площадках и клубную работу и студийные эксперименты и пр. и пр., создали такое положение, что декоративно-сценическая область сделалась почти единственной для художников, где они могли бы с достаточной полнотой и своевременностью отвечать своим творчеством на современные запросы нашей действительности и не работать впрок для будущих потребителей.

Волна театрализации так захлестнула представителей изобразительных искусств, что в этом направлении принялись работать художники, не имеющие никакой связи с театром и имеющие очень приблизительную способность к декоративному ходу мыслей, хотя иногда и высоко-талантливых в другой области. Среди декораторов двадцатого века мы встречаем портретистов (Серов), пейзажи-

стов (Ап. Васнецов), станковых художников (Рерих, Петров-Водкин, Кустодиев), графиков (Добужинский, Анненков), архитекторов и т. п. Конечно, не всякий художник, хотя бы и любящий театр (а тем более не любящий), тем самым и художник театральный,—и среди вышеперечисленных продукций не мало найдется таких, которые, будучи весьма почтенны и значительны с точки зрения живописи, как работы театральные не имеют большего значения, чем пополнение списка русских декораторов рядом известных имен.

Для художника театрального (независимо от значительности его таланта) требуется совсем особое мышление, особый глаз, особая выдумка и изобретательность, особое отношение к плоскости и глубине, к переводу живописных красок и форм на конкретный язык матерьала и человеческой анатомии. При подобной транскрипции многие замечательные по живописи эскизы могут оказаться бледными и невнятными, а художник, абсолютное значение которого не так уж велико, незаменимым и первосортным декоратором. Ни в одной области живописного искусства не играет такой роли, помимо художественной одаренности, знание своего материала и добросовестное отношение к ремесленной части дела.

Когда же с таким знанием материала, с скромным добросовестным, профессиональным отношением к чернорабочей стороне искусства соединяется явно выраженная индивидуальность, достоинства художника вообще, безошибочный вкус и понимание театральных требований,—тогда мы имеем настоящего театрального художника, каких, несмотря на пышный регистрационный список русских декораторов, очень немного.

К ним безусловно принадлежит В. М. Ходасевич.

Трудно сказать, влекло непреодолимо художницу к театру, или первое ее выступление („Дерево Превращений“ Гумилева. 1918. Студия ПТО. Постановка Тверского) было обусловлено случайностью, как и многие шаги художников, но наличность декоративных данных обнаружилась тотчас, как неслучайная и, пожалуй, даже как одна из доминирующих в ее творчестве.

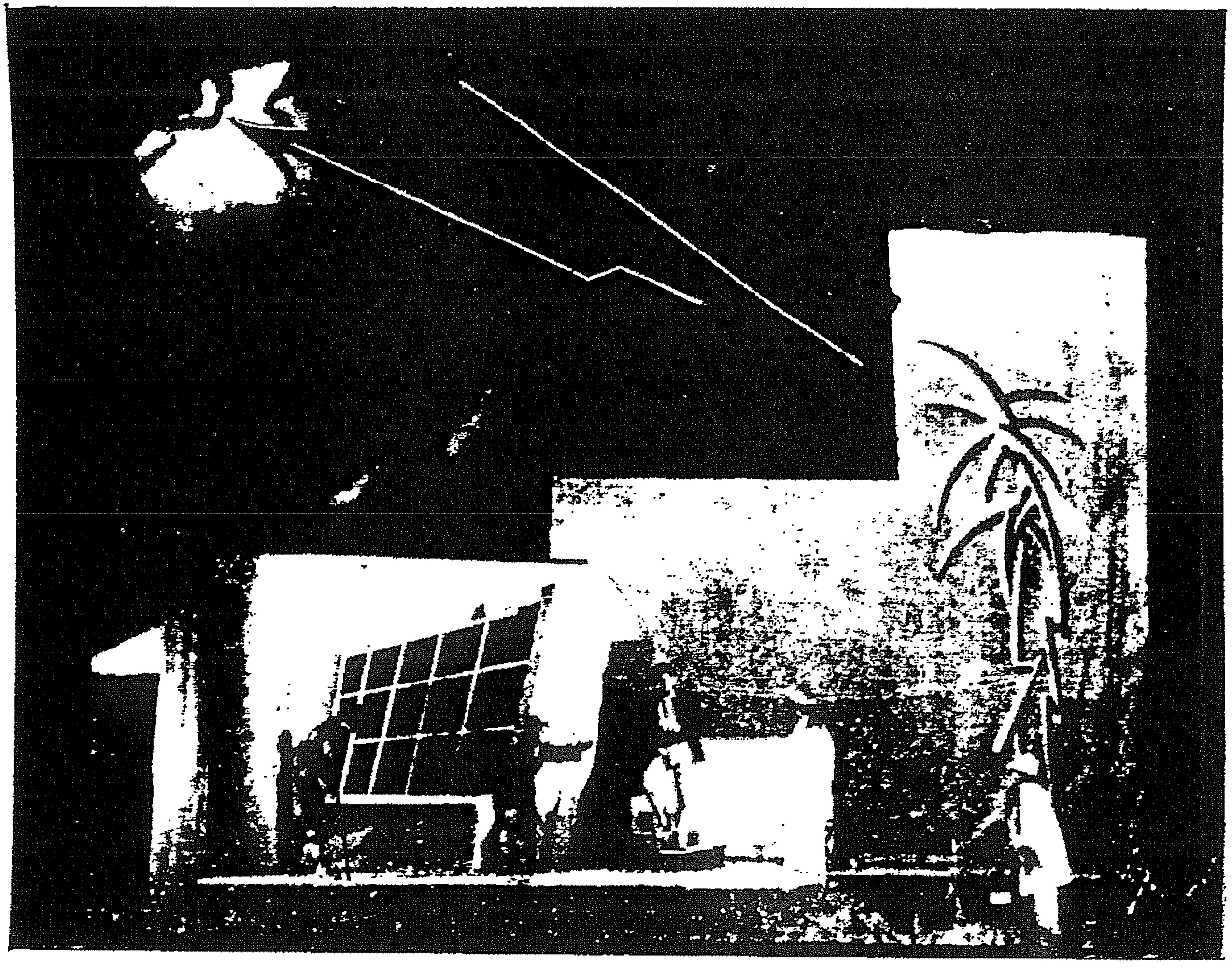
На следующий же год начинается работа В. М. Ходасевич в Народной Комедии, почти всю постановочную часть которой художница вынесла на своих плечах. Нужно было работать не покладая рук, не давая ни на минуту передышки изобретательности и воображению. В творчестве Ходасевич работа в Народной Комедии сыграла определяющую роль. Из

театральных воспоминаний о том героическом, голодном и веселом в сущности времени „Народная Комедия“, это создание С. Радлова, одно из самых героических, веселых, а может быть, и голодных. Возвращение классиков к их истокам, площадным народным представлениям, в своем мастерстве доступным самому неискушенному (и именно неискушенному) зрителю, создание нового, в том же плане, репертуара, привлечение цирковых артистов и т. п.—ставило совершенно новые задания молодой художнице. Упрощенность линий, чистота красок и эмоций, полновесность тона и доходчивость орнаментальных выдумок. Постановки „Народной Комедии“ развили именно те черты в искусстве Ходасевич, которые и были для нее характерны и предопределяют (до сих пор, по крайней мере) направление ее работ.

Помимо живописного и эмоционального (чаще бодрого) содержания, в работах Ходасевич обращают на себя внимание простая и легкая линия, чистая (чаще веселая) краска и общая ориентировка на орнаментику. Этим объясняются и ее пристрастия, как всякие пристрастия, сопровождаемые и наибольшими удачами. Пристрастия же ее направлены или в сторону экзотики („Ливень“, „Обращение капитана Брасбаунда“) или в сторону архитек-

турных и вазовых росписей античности („Близнецы“) или в сторону современных интерьеров и костюмов, поскольку в них входит орнаментальный элемент. Из пейзажей Ходасевич предпочитает большие однотонные плоскости (моря, пустыни, неба), пересеченные сетью корабельных снастей, переплетом окон или легкими конструкциями зданий. Потребностью больших однотонных и чистых плоскостей объясняется и частое введение Ходасевич в оформление своих декоративных замыслов просто полотнищ материй, как готового материала, единственная цель которого дать чистый цвет.

Трезвые, легкие и веселые линии Ходасевич далеки от импрессионистических или стилизованных декораций старших мастеров. Они ни в какой мере не преследуют цели дать „иллюзию“, trompe l'oeil. В этом отношении театральность, как прелестный обман, ей, пожалуй, не очень свойственна. Театральность ею понимается, как красочная монтировка спектакля, радостная для зрителя и удобная для исполнителей. Конструкции, которыми умеренно она иногда пользуется, имеют или чисто служебное значение, или же интересуют ее, как узор, образуемый на тоновом фоне, опять таки в плоскостном применении. Сухой и разреженный воздух ее де-



„Обращение капитана Брасбаунда". Б. Шоу

Акт I

кораций исключает мысль о каких либо романтических туманах и сумеречной повседневности. Это и не пышные ведения придворных официальных спектаклей. Это вполне современный, несколько спортивный комфорт океанских пароходов, с палубы которых можно наблюдать и экзотические пейзажи в преломлении не то географических плакатов для школ, не то старинных приключенческих историй Майн-Рида и Купера. Спортивность и орнаментальное происхождение отличают и ее костюмы, в которых всегда ясно видна любовная и умелая рука женщины.

Заметные влияния японцев и греческих ваз объясняются тем, что как у японских акварелистов, так и у мастеров, расписывавших античную утварь, главную роль играл узор, образуемый этими повидимому чисто фабулистическими или эротическими сценами.

Искусство плаката и прикладная орнаментика различных народностей также занимает известное место в творчестве Ходасевич, как в смысле чистоты красок, так и в развитии основного узора. Иногда целые постановки запоминаются, как расширение какого нибудь предметного мотива. Так оперетта „Рикетта“ представляется исходящей из полосатой шляпной картонки. Второе действие „Дорина и случай“—увеличенная туалетная занавесь с бу-

кетиками фиалок. „Ливень“—широкое окно в клетку с линиями дождя. Если проследить за происхождением многих постановок Ходасевич, то простейшим зерном окажется чаще всего орнаментальное сочетание, присущее какому нибудь предмету, характерному для данной пьесы. Впрочем не надо забывать, что исходной точкой наиболее сложных явлений не могут быть сложные же данные. Но у Ходасевич как то очевиднее, сознательнее и чище, чем у других художников, эта простота и конкретность точек отправления. Полосы на картонке, тюль у туалета, белая труба на синем небе, переплет окна, за которым дождь, занавеска, дрожащая вверх от судорожно схватившейся руки, куб греческого дома, ростра,—вот предметы, от которых отправляется художница в свои очаровательные, иногда очень отдаленные путешествия.

Творчество Ходасевич отнюдь не лишено эмоций, но эмоции эти, ясные и спокойные, чаще всего порядка живописного и спортивного. Из эмоций, которые можно было бы квалифицировать чувством, ближе всего Ходасевич чувство юмора, драгоценное и гуманное чувство, вообще так редко встречаемое, а особенно у женщин. Стоит вспомнить гримы и костюмы к „Близнецам“, негритянку, капитана и других персонажей из „Девушки-сы-

щика“ и многие постановки „Народной Комедии“. Не это ли чувство и придает такую легкость созданиям художницы?

Но следует заметить, что легкость и простота линий у Ходасевич иногда является результатом долгих и всегда безукоризненно добросовестных исканий. Рисунки ее костюмов всегда точны и удобны для выполнения. В этом высказывается профессионализм высокой марки и безупречное знание материала.

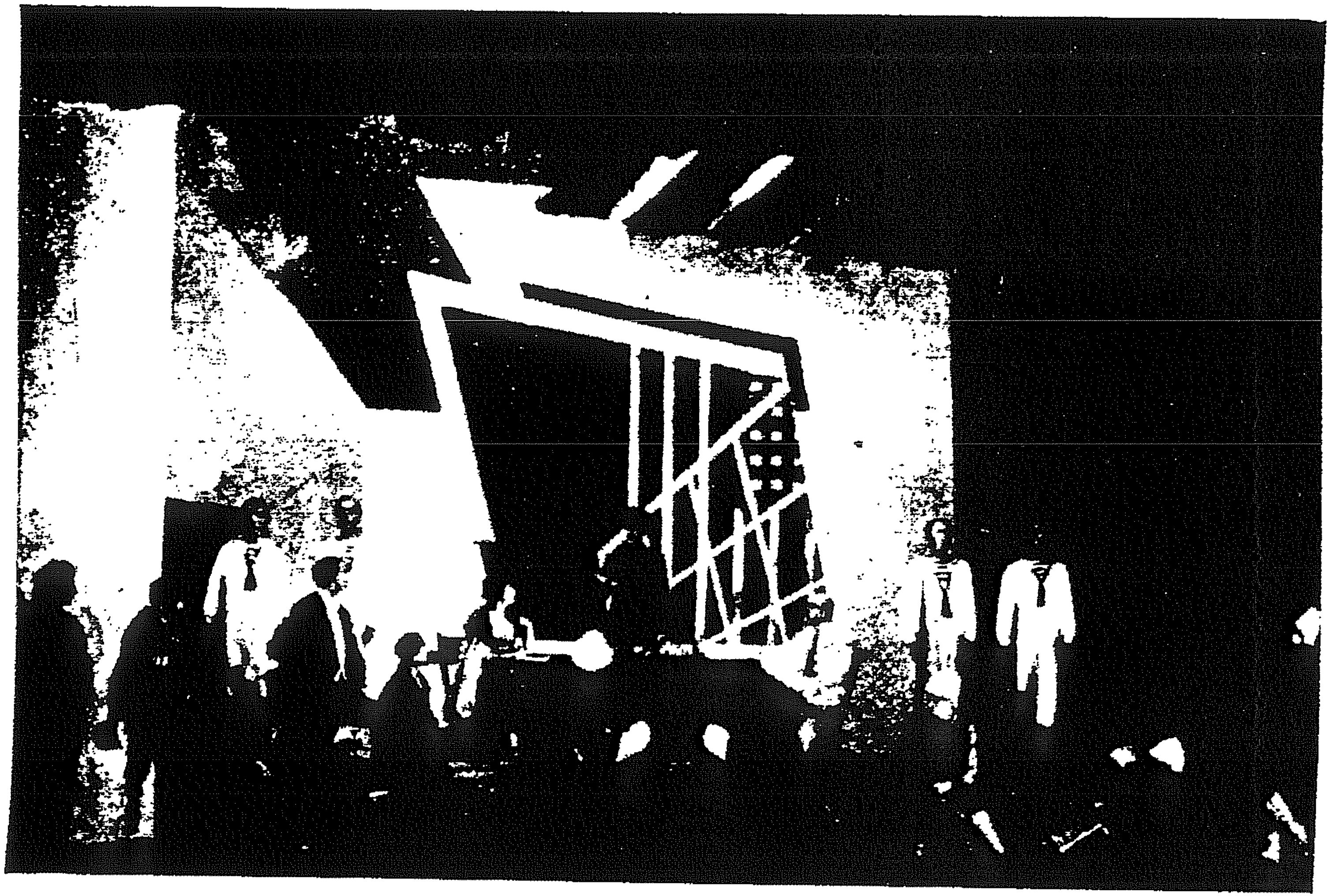
После работ в Народной Комедии и представления в Амфитеатре Дома Отдыха „Блокада России“, Ходасевич ставила в 1922 году „Архангела Михаила“ Бромлей в 1-ой Студии Московского Художественного театра под режиссурой Сушкевича.

Затем 1923 год—„Близнецы“ Плавта (Большой Драматическнй театр, режиссура Хохлова). Одна из характернейших работ художницы.

„Обращение капитана Брасбаунда“ Шоу (Большой Драматический театр. Режиссура Соловьева).

1924. „Девушка-сыщик“ оперетта Иесселя (Музыкальная Комедия, режиссер С. Радлов).

Одна из прелестнейших постановок Радлова и Ходасевич. Спектакль, имевший огром-



„Обращение капитана Брасбаунда“

Акт III

ное значение в деле сдвига опереточных постановок в сторону эксцентризма.

„Дорина и случай“ оперетта Жильбера (Музыкальная Комедия. Режиссер Раппапорт).

Одно из высших достижений Музыкальной Комедии и И. М. Орловой, как значительной комедийной артистки.

1925. „Скипетр“ Абеля Эрмана (Актеатр Драмы, режиссер Н. В. Петров). „Рикетта“ оперетка А. Штрауса (Музыкальная Комедия. Постановка С. Радлова). „Ливень“ (Актеатр Драмы. Постановка Раппапорта).

1926. „Соня“ оперетка Ашера (Музыкальная Комедия. Постановка С. Радлова). „Житьишко человечье“ (Ленинградский театр Сатиры).

1927. „Женихи на колесах“ оперетка (Малый театр оперы, режиссер С. Радлов) замечательна по новизне и элегантности современных костюмов. „Риголетто“ опера Верди (Студия Л. Консерватории. Постановка С. Радлова и Головинской). „Ремесло г-на кюре“ (Театр Комедия. Режиссер Хохлов). „Отелло“ Шекспира (Актеатр Драмы. Режиссер С. Радлов).

Следует отметить, что в бытность свою в Италии художница сделала эскизы к пьесе Кавиккьоли „Лукреция“ для театра Пиранделло

„Скипетр". А. Эрмана

Одна из картин III акта

и к „Псише“ для миланских спектаклей Татьяны Павловой. Последняя постановка была осуществлена лишь в 1927 году, хотя эскизы обозначены 25-м годом.

Плодотворная и разнообразная деятельность Ходасевич, как театральной художницы, тем ценнее, что с каждым новым шагом все полнее открывается лицо и все настойчивее утверждается место этого бодрого и своеобразного мастера.

М. Кузмин

РЕЖИССЕР О ХУДОЖНИКЕ

Мне думается, что всякая статья практикующего режиссера о театральном художнике должна быть обвинительной речью. Нормальные взаимоотношения актера, художника, режиссера в театре—отношения вражды и войны. Театр—это театр военных действий между себялюбцами, отстаивающими свои интересы, это столкновение художественных эгоизмов, борьба воль, стремящихся проявить себя какою угодно ценой. Тем и невыносим почти всякий театр, что он лишен того, без чего искусство еще не искусство—творческого смирения, растворения воплотителя в воплощаемом, жертвы индивидуальных интересов ради коллективного построения целостного спектакля.

Литература, живопись, музыка, режиссер должны отказаться от эгоистических своих интересов ради театра, также как актер должен собою жертвовать во имя ансамбля. Нормальный вкус современного зрителя начинает

уже предпочитать игру организованного молодого ансамбля беспорядочному выступлению талантливых индивидов. Организованное подчинение ради единой общей цели есть акт не только этической и общественной, но и эстетической категории.

Значит ли это, что самостоятельное и ни на что другое неразложенное искусство театра порабощает, обезличивает, стирает румянец со всех искусств в него входящих.

Ни в коем случае. Театр не концентрационный лагерь для живописи и литературы. Подчинение вольное и веселое, жизнерадостное участие в общей постройке спектакля—одна из главных притягательных сил театра. Скучно и сухо и убого, если за целый спектакль ни разу не зазвучит полноценное слово, если ни разу не заговорит цвет, объем, орнамент, но ужасно, когда актер раздавлен умничающим автором, или через весь спектакль художник грузно, обидчиво и бестактно твердит о своем утомительном творчестве. Декорация, которая надеется на аплодисменты при поднятии занавеса, ничуть не лучше режиссерской живой картины, выклянчивающей хлопки в конце акта. В искусстве всегда отвратительно, когда из за сделанной вещи навязчиво вылезает лицо автора. После прозы Пушкина или Бальзака тяжело читать Андрея Белого или Пиль-

няка. Особенно же противно, когда это случается в театре, когда сквозь коллективную работу просовывается голова одного из „участников в деле“.

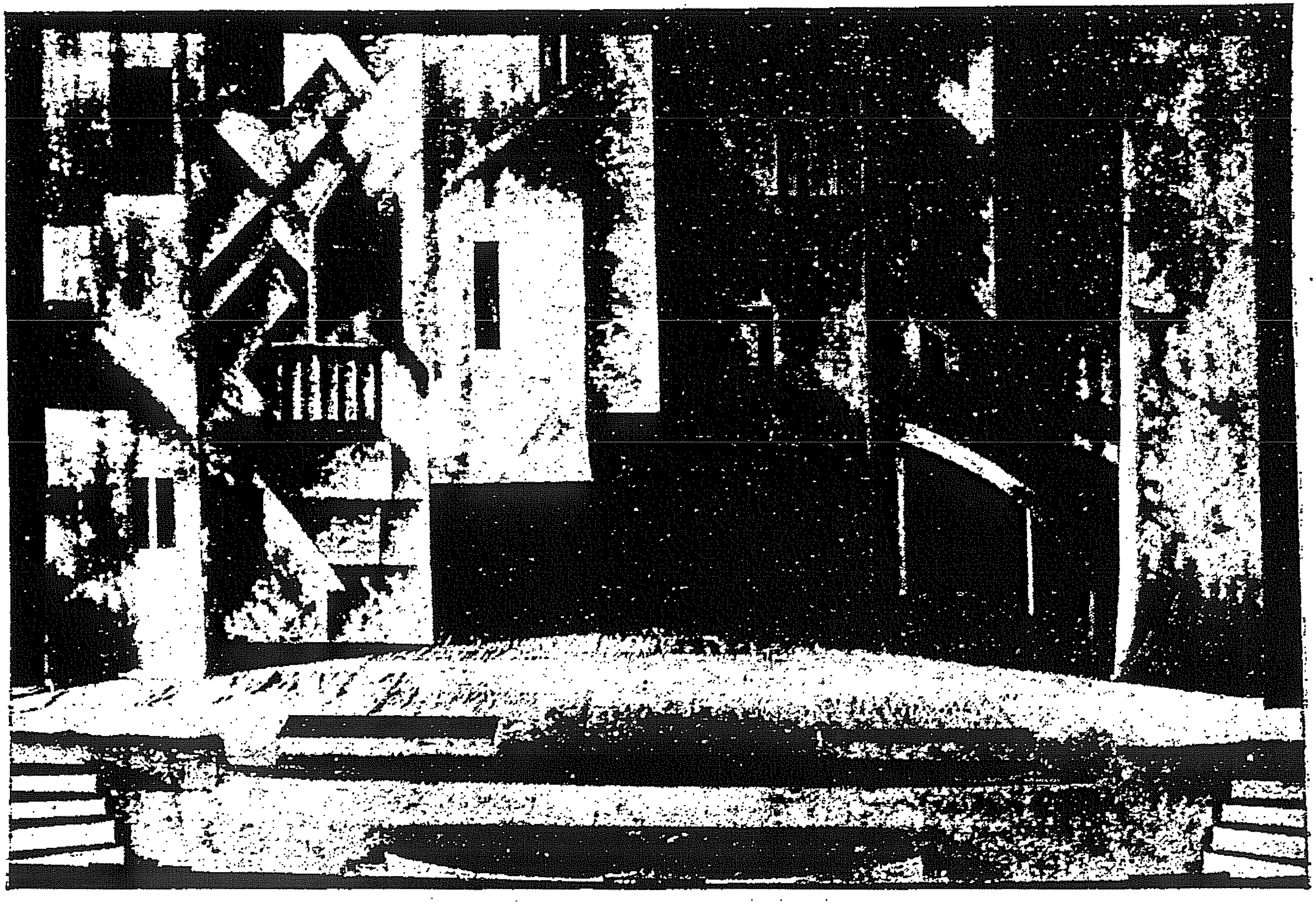
Эти соображения, основанные не на личном моем опыте, а на сторонних наблюдениях, заставляют совершенно особенно оценить и выделить театральные работы В. М. Ходасевич. Трудно представить себе более удачный пример соединения полной готовности художника жертвовать живописностью ради интересов театра с жизнерадостной и полнокровной зрительной и зрелищной работой, ничуть не подвергающейся опасности быть пресно опрощенной.

Все особенности насквозь театрального и по современному театрального таланта В. М. Ходасевич проявили себя уже с первых дней ее работы на сцене, благодаря своеобразным условиям и требованиям, которые предъявлял к ней „Театр Народной Комедии“, где она почти бессменно работала в течение двух лет его существования. Условия эти в сильнейшей мере определяли подход к „декорации“, костюму и бутафории.

Открытая деревянная площадка, поставленная вдоль узкой стороны двухъярусного Железного Зала Народного Дома, со слабым подобием занавеса, без паддуг, кулис, рампы, тре-

бовала максимальной изобретательности, от художника.

Прежде всего надо было организовать и устроить не декорации на сцене, а саму сцену. Термин „убранство сценической площадки“ нигде не находил такого буквального применения, как здесь. Актеру был нужен спокойный фон, на котором бы наилучшим образом отчеканивались его движения. Нужны были и закрытия для выходов на площадку и уходов с нее. Трехэтажная высота железных стропил покрылась в складку лежащим ультрамариновым холстом. Отсутствие украшений и орнамента подчеркивало конструктивную задачу закрытия железного скелета постройки и максимально отвечало задачам актера, которого главным выразительным средством было движение. Поскольку же фабула пьесы требовала характеристики места действия, Ходасевич прибегала или к небольшим практикаблям—отдельным домикам, деревьям и т. д., или к спущенным живописно трактованным полотнищам. В первом случае ничтожный размер, простота конструкции, легкость ставящихся на сцене установок требовали виртуозной изобретательности для того, чтобы меткой и острой характеристикой предметов лаконично определить место действия. Второй прием был с предельной убедительностью



„Отелло“ картина

использован в моей пьесе „Любовь и Золото“, где ночной Париж был изображен рядом вертикально спускающихся белых полотнищ с графикой черных окон и дверей. Впечатление от этого легчайшего blanc et noir было до странности сильным. К подобному приему Ходасевич возвратилась, работая со мною „Отелло“ (Акдрама, 1927).

В этих работах проявилось характерное для Ходасевич доверие к изобразительному, порою даже чуть повествовательному началу на сцене. В том, что она осмеливается даже трактовать пейзаж на сцене—в очень острой, прямой и лаконичной манере,—в том, что она делает это в дни почти канонизированных конструктивных приемов — проявляется большая ее храбрость, тем более ценная, что конструкция, имеющая порою пагубную тенденцию выродиться в „материальный натурализм“, непременно будет нуждаться в обратной прививке чисто живописных начал.

В линии работ изобразительно декоративных, мне кажется обязательным упомянуть о декорациях к „Риголетто“ (Оперная Студия Консерватории, 1927), где, следуя за требованиями сюжетной точности (особенно 2-ой картины I акта и последнего действия с дверями, домами, лестницами и оградами), Ходасевич дала декорации одновременно необы-

„Риголетто“ IV акт

чайно четкие и изобразительно ясные и полные того несколько элементарного романтизма и итальянизма, которым насыщена эта опера. Блестящий сценический результат дало применение способа разработки поверхности холста смешением клея с опилками.

Но вернемся к „Народной Комедии". Технически необорудованная площадка давала, конечно, именно в области декорации не очень широкий простор. Зато тем больше внимания требовал к себе актер, не устававший демонстрировать перед экспансивной публикой прыжки, кульбиты, сальто, жонглирование огнями, трансформацию, словесную находчивость, музыкальную эксцентрику и прочие изгнанные с серьезной сцены чудеса. Для цирка и для пантомимы характерно пристрастие к вещи. Вещь в руках пантомимного актера—это его язык, его мысль, его способ связать себя с окружающим его миром.

В эскизах Ходасевич сохранился лист бутафории к восточной феерии „Султан и Чорт". Секиры, письмо, игрушечная лошадка простака-Егорки, стол с фокусом для выпрыгивания, книги законов—все эти предметы сделаны с такой чудесной игрой театрального воображения, какая пленяет нас в особенно удачных народных игрушках. Не воспроизведение вещей, а вновь рожденные для театраль-

ной жизни, точно рассчитанные для точной игры, вещи. Мастерство, остроумие и легкость выдумки в создании бутафории — одно из серьезных и значительных достижений В. М. Ходасевич. Это свойство своего дарования продемонстрировала она в выходном номере хора „Женихов на колесах“ довольно неожиданно, но очень сильно, несмотря на то, что бутафория ее попала, скажем мягко, не в очень мастерские руки хористов.

Но, конечно, там где царствует актер, на первом плане его няряд. И я не сомневаюсь, что в этой области за Ходасевич останется одно из самых блестящих мест в нашем театре. Обдуманное и тонкое выделение костюма на фоне декорации, геометрическая простота и четкость, не оставляющие художника даже при самом смелом размахе фантазии и всегда с величайшей точностью оттеняющие движение актеров и меткость характеристики, учет драматического значения данного действующего лица в пьесе—эти качества одинаково проявились в работе над современным и старинным репертуаром. Мольер, шекспировская Англия, commedia dell'arte, театральный Восток, итальянское возрождение—почти во всех этих работах Ходасевич доказала свое уменье не подчиняться стилю, а подчинять его себе, давать синтетическое упрощение,

вполне свободное от увлечения стильными деталями и частностями. Если некоторое подчинение стилю можно было еще заметить в костюмах „Виндзорских проказниц“ (1920 г.), то такие костюмы как Дездемона и Лодовико в „Отелло“ (1927 г.)—блестящее по остроумию сведение возрожденской одежды к ее основам.

И все же я думаю, что еще поразительнее удачи Ходасевич в области современного костюма. Это одновременно и наблюдательная передача, ироническое изображение действительности и создание новых, по острому современных форм. Смотря на ее работы в оперетте, видишь, что она, конечно, могла бы настолько же изображать, как и делать буржуазные моды на Западе. Но что она при этом способна и на острейшую социальную характеристику, доказывают первые же ее работы в этой области. Любопытная профессионально-бытовая подробность. Когда весной 1920 г. я написал сценарий политического обозрения „Версальские Благодетели“, ставя задачей спектакля создание четких политических масок современности, мы встретились с тем неожиданным затруднением, что эскизы костюмов показались в мастерских трудными до невыполнимости, настолько ряд приемов, канонизировавшихся с тех пор в современ-

ном театральном костюме, казался тогда диковинным и необычайным. Костюмы были осилены мастерскими через год, когда я уже забыл и думать о бедном моем обозрении.

Я чувствую, что полнота описания требует от меня упомянуть и об эскизах гримов, так как и в этой области Ходасевич показала большой ряд глубоко современных, характерных и полных юмора работ, но и это мало приблизит меня к тому, чтобы дать портрет театрального художника. Что же делать! Режиссеру легче создать предлог для нового творчества художнику, которого он оценит, чем охарактеризовать путь им уже пройденный. И мне гораздо веселее работать с В. М. Ходасевич, чем писать о ней.

Сергей Радлов

ВАЛЕНТИНА ХОДАСЕВИЧ КАК МАСТЕР ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Работа художника в театре распадается на две принципиально различные области: на оформление сценической площадки — с одной стороны, и на оформление внешнего обличия действующих на этой площадке актеров — с другой. Эти два типа работы, различные как по своей целевой установке, так и по своим техническим приемам и методам, принято называть несколько условными наименованиями театральной декорации и театрального костюма. Объединение работы в этих двух областях в руках одного художника — факт, неоднократно наблюдаемый в современном театре, но нисколько не обязательный по существу. Напротив, история театра знает ряд эпох, когда функции театрального декоратора и театрального костюмера были резко разграничены. Так, во французском придворном театре XVII и XVIII веков оба этих типа театральных художников различа-

лись даже по своему наименованию. Художники I типа назывались décorateurs, художники II типа—dessinateurs. При этом знаменитые décorateurs (Торелли, Биббиена, Сервандони) имели столь же мало касательства к созданию костюмов, сколько знаменитые dessinateurs (Берен, Боке и др.)—к сооружению декораций.

Такая диференциация функций художника-декоратора и художника-костюмера опирается на ряд серьезных оснований эстетического и технического порядка. Действительно, работа театрального декоратора является как бы разновидностью работы архитектора. Ибо, подобно последнему, декоратор строит сцену, оперируя крупными массами, большими масштабами, и создавая, так сказать, среду, атмосферу, в которой протекает действие актеров. Атмосфера эта в значительной мере нейтральна по отношению к игре актеров, давая ей только самое общее направление. Индивидуальные же данные исполнителей, конкретные особенности их дарований и характер исполняемых ими ролей не имеют ближайшего значения для художника-декоратора, архитектора спектакля.

В совсем ином положении находится художник-костюмер. В отличие от декоратора, он оперирует гораздо меньшими конструктивными величинами, более мелкими масштабами, при

чем отсутствие широты и размаха, характерных для декоративной композиции, компенсируется у него большей тщательностью и отчетливостью в разработке конкретных индивидуальных деталей. Художник-костюмер теснейшим образом связан с актерами, с исполняемыми ими ролями, со всем идейным и психологическим материалом пьесы. От него часто зависит успех того или иного исполнителя, ибо создаваемый им костюм есть как бы внешняя, зрительная оболочка роли, налагающая на актера ряд вполне определенных обязательств в смысле выделения и подчеркивания тех или иных черт образа, которые без помощи художника могли бы пройти незамеченными как для актера, так и для зрителя. В этом смысле работу художника-костюмера можно сравнить с работой портретиста, придающего персонажам пьесы обличие живых людей, а актерам — максимально близкое, „портретное“ сходство с задуманными автором и режиссером образами.

Хотя современный театр в значительной мере отбросил старое разграничение функций декоратора и костюмера, объединив их в одном лице „художника спектакля“, все же и у современных театральных художников, при всей их универсальности, можно заметить преобладающую склонность к той или другой

из отмеченных областей. Это обстоятельство позволяет выделить из группы современных театральных художников группу декораторов и группу костюмеров. К первой группе можно отнести, например, А. Я. Головина, В. А. Щуко, И. М. Рабиновича, В. В. Дмитриева, М. З. Левина. Ко второй группе—Ал. Н. Бенуа, Л. Бакста, А. А. Экстер, Н. П. Акимова, В. М. Ходасевич. Разграничение это, конечно, довольно спорно и не лишено искусственности. Оно вовсе не должно внушить подозрение, что художники I группы плохо делают костюмы, а художники II группы не умеют писать декорации. Совсем нет! Здесь может итти речь только о большей или меньшей склонности того или иного художника к одной из двух основных специальностей, с которыми им приходится иметь дело, работая в театре.

Вот почему, зачисляя В. М. Ходасевич в „костюмную“ группу, я спешу оговориться, что считаю ее превосходным декоратором, неоднократно проявлявшим большое мастерство в области оформления и убранства сценической площадки для различных спектаклей. Но при всем том я полагаю, что свое подлинное лицо театрального художника она выявляет преимущественно в создаваемых ею костюмах. Здесь она является действительно боль-

шим, законченным и совершенным мастером, которому трудно найти равного во всей блестящей плеяде современных театральных художников.

Для того, чтобы уяснить оригинальное лицо Ходасевич, как мастера сценического костюма, нужно прежде всего ограничить ее от „соседей“ по специальности. С этой целью интересно и поучительно сопоставить работу В. М. Ходасевич с работой такого прославленного мастера сценического костюма, как Александр Бенуа.

Художественные достоинства костюмов А. Н. Бенуа общепризнаны. Необычайная тонкость и четкость рисунка, изящный подбор красок, разумная экономия средств в сочетании с громадным вкусом и художественной культурой делают эскизы костюмов Ал. Бенуа подлинными шедеврами. Но при всем том, любуясь эскизами Бенуа, испытываешь ясное ощущение, что это совершенно самостоятельные художественные произведения, на сцену не рассчитанные. Костюмы Бенуа не стремишься надеть на актеров, а когда они надеты, они неизменно проигрывают: при свете рампы и софитов, вынесенные на далекое расстояние от зрителя, они бледнеют, тускнеют; их тончайший бисерный орнамент не воспринимается; всякое резкое движение актера нарушает тон-

„Женихи на колесах". Оперетта
Костюм Блэккерста II акт

кую пропорцию частей, которая так пленяла нас на эскизе. И невольно напрашивается вывод: великий мастер станковой живописи, Ал. Бенуа, не выдерживает искуса современной

сцены. Его костюмы лучше в эскизах, чем в натуре, лучше на выставке картин, чем в театре. И с известными поправками тоже приходится сказать и о многих других, более молодых и более современных художниках, работающих в области сценического костюма.

Костюмы Валентины Ходасевич, напротив, прежде всего и до конца театральны. Их театральность сказывается в том, что они замышляются и выполняются в расчете на живого человека—актера, который будет их носить на известным образом оборудованной и освещенной сценической площадке. Вот почему никакие эскизы не могут дать о них полного и надлежащего представления. Эскизы В. М. Ходасевич—всего лишь схематичные наброски того, что получит свое полное выражение и произведет полный эффект только на сцене, будучи надето на актера. Это лучший комплимент, какой можно сделать театральному художнику, и комплимент этот Ходасевич вполне заслужила.

Поясним свою мысль. Театр, вообще говоря, требует совершенно особого подхода к проблеме костюма. Этот подход диктуется оптическими особенностями сцены и может быть формулирован следующим образом: театральный художник должен давать в своих костюмах только такие цвета и сочетания цветов, такие комби-

нации линий и плоскостей, такие украшения и орнамент, которые будут восприниматься зрителем с полной ясностью, отчетливостью и главное—совершенно одинаково из всех мест зрительного зала. Этот основной закон можно расчленить на ряд более мелких требований, которые сводятся к следующим положениям:

1) простота: рисунок костюма должен состоять из комбинации самых простых геометрических фигур и элементов;

2) лаконичность: в нем не должно быть ничего лишнего, перегружающего рисунок и заслоняющего основной замысел художника;

3) броскость: костюм должен быть сделан так, чтобы сразу бросаться в глаза зрителю, сразу сосредоточивать на себе его внимание;

4) яркость: цвета костюма должны быть яркие, резкие, отчетливые, рассчитанные на особенности театрального освещения; потому полутона могут быть использованы в них только по контрасту с основным тоном декорации;

5) объемность: костюм должен быть рассчитан на то, что будет носиться актером, тело которого трехмерно; потому при любом движении и повороте актера он должен не

выходить за пределы вложенного в него художником замысла, так чтобы все зрители из любого места зрительного зала воспринимали этот замысел одинаково;

6) динамичность: костюм должен быть рассчитан не на спокойное, неподвижное состояние актера, а на движение; он должен располагать актера к движению и помогать ему двигаться;

7) характерность: костюм должен уже сам по себе характеризовать персонажа, выделяя и подчеркивая те или иные черты сценического образа, давая представление о сценическом смысле и функции данной роли. В идеале костюм должен быть таков, чтобы по нему можно было составить совершенно ясное представление о данной роли.

В своей совокупности перечисленные требования, которые при всей их аксиоматичности выполняются большинством театральных художников очень редко,—конструируют то, что можно назвать театральностью сценического костюма. И костюмы Валентины Ходасевич удовлетворяют этим требованиям на все 100%. Установка на сцену, на актера, на его движение и действие, на выявление сценического смысла пьесы и отдельных ролей ее—таковы особенности работы Ходасевич в области сценического костюма, позволяющие

признать ее художником театральным par excellence. В отличие от Ал. Бенуа, например, она никогда не дает в своих костюмах мелких вышивок, тонких узоров, микроскопического орнамента, который виден зрителю только в бинокль, а для большинства публики и совсем пропадает. Мотивы для орнамента В. М. Ходасевич избирает всегда очень простые, крупные, резкие, бросающиеся в глаза—круги, квадраты, треугольники, контрастно выделяющиеся по цвету на основном фоне костюма. В тех же целях максимальной броскости костюма она избегает симметрического расположения отдельных его элементов. Но асимметричность эта мотивируется не только чисто живописными заданиями, но и сценически. Приведем пример. В костюме Эраста из „Господина де-Пурсоньяка“ (Театр Народной Комедии, 1920) Ходасевич помещает ему по красному банту на каждый из двух рукавов. Но на левой руке бант находится на предплечьи, на правой же—в самом низу рукава, у кисти. Это понятно: ведь актеру приходится жестикулировать преимущественно правой рукой, и в процессе жестикуляции, следовательно, правый бант очутится на высоте левого. Таким образом, деталь, казавшаяся на эскизе затребованной чисто живописными заданиями, оправдывается сценически, и живо-

писная асимметричность оказывается с точки зрения сцены симметричной.

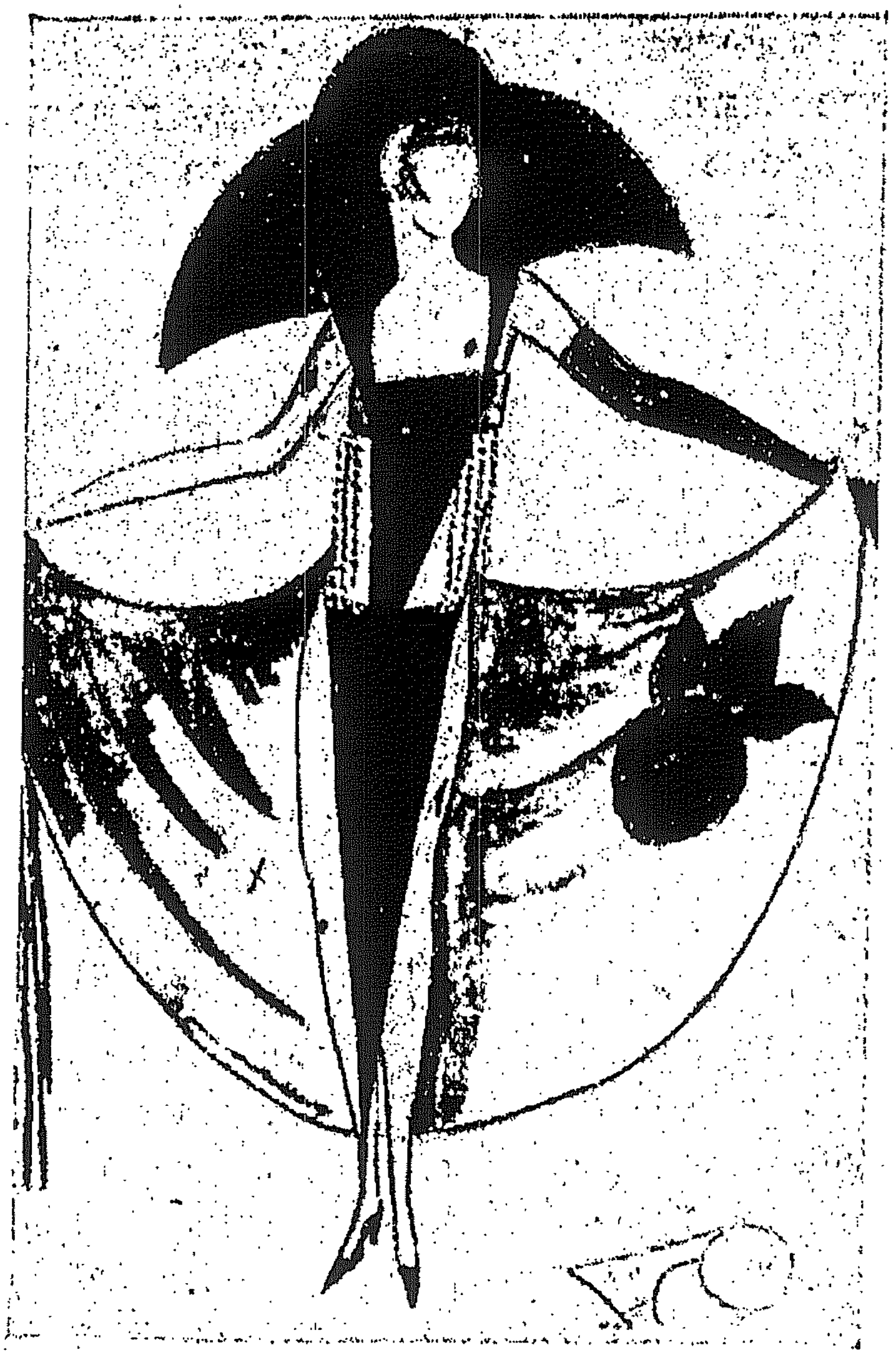
Такая сценическая мотивировка отдельных деталей костюма встречается у В. М. Ходасевич довольно часто. Она свидетельствует о действенном предназначении ее костюмов, которые совершенно меняются, будучи надеты на актера, и, следовательно, имеют со сцены совсем иной вид, чем в эскизах. Возьмем, к примеру, костюм метра Пьера из „Архангела Михаила“ (I студия МХАТ, 1922). Этот костюм представляет собою просторное черное пальто с пелериной, в котором к боковому шву и к внутренней стороне правого рукава пришит кусок красной материи, с левой же стороны из под пальто виднеется красная подкладка, переходящая на отворот. До тех пор пока метр Пьер стоит с опущенной правой рукой, кусок красной материи подмышкой невиден. Но вот он поднял правую руку, и этот кусок расправляется в огромный красный веер; точно также, стоит ему распахнуть плащ, как оказывается, что весь плащ подбит красной подкладкой. Так известные игровые движения и жесты актера совершенно меняют обличие изображаемого им персонажа, который— в данном случае—при всяком резком движении обнаруживает свою „генеральскую“ сущность.

Костюм „Люсиль“

„Архангел Михаил“ М. Бромлей

Костюм Мэтра Пьера

Этим приемом изменения облика актера в зависимости от его сценического поведения Ходасевич пользуется очень охотно. Аналогичный момент встречается, например, в костюме Долли во II акте оперетты „Женихи на колесах“ (Акмалый оперный театр, 1926). Здесь Долли выходит задрапированная в кусок серой материи, имеющий форму полукруга, прикрепленного на спине центром к воротнику, а краями к запястьям, и производящего впечатление скромного, задрапированного складками манто. В момент сильного эмоционального напряжения она это манто распахивает; манто расправляется в полукруг, обнаруживая яркую бирюзовую подкладку, которая теперь является частью роскошного бального костюма, состоящего из перевязи на груди и двух треугольников, черного и золотого, оставляющих открытыми линию бедер и ног, подчеркиваемую зеленым фоном полукруга. Эффект этого неожиданного изменения облика Долли—необычайный. Но он лишен особой сюжетной мотивировки и имеет самодовлеющее показное значение. Это вполне в стиле оперетты или „revue“, в которых эффектные костюмы демонстрируются обычно, как таковые. Художница разрешает здесь чисто формальную проблему: объединить два извечно противоположные типа костюма —костюм, облегающий тело,



„Женихи на колесах“ Оперетта Костюм Долли

в котором главенствует краска, и костюм, задрапированный вокруг тела, в котором главенствует линия Выявление этого объеди-

нения достигается чисто трюковым образом, соответственно общему характеру жанра.

В работе художника - костюмера весьма существенную роль играет тот материал, на который художник ориентируется в процессе создания костюма. Характер материала во всех искусствах в значительной мере предопределяет приемы его обработки, а следовательно—и самый стиль художественного оформления. При этом длительное пользование известным материалом подчас очень сильно влияет на выработку у художника известных стилистических принципов и склонностей, которые сохраняются у него и дальше, когда он уже перешел к пользованию другим материалом. Такой факт имеет место, на наш взгляд, и в деятельности В. М. Ходасевич. Основополагающее значение в смысле выработки ее физиономии, как театрального художника, имела для нее работа в возглавлявшемся С. Э. Радловым „Театре Народной Комедии" (1920—22), в котором Ходасевич получила свое, так сказать, театральное крещение. И вот те принципы и методы, которые применялись В. М. Ходасевич к оформлению спектаклей „Народной Комедии", оставили глубокий след на всей ее дальнейшей театральной работе.

Здесь, в „Народной Комедии", Ходасевич впервые столкнулась с проблемой площадной

выразительности, с проблемой оформления народного, динамического спектакля, вынесенного из рамок фотосценической коробки на арену, на открытую со всех сторон площадку, окруженную жадной до зрелища и неискушенной в тонкостях театра массой. В такой обстановке и для такого зрителя приходилось давать совсем иной рисунок и колорит, чем те, к которым привыкла публика обычных, коробочных театров. Резкие определенные линии, яркие краски, рельефно объемные очертания костюмов, которые были видны со всех сторон и в которых актеры (в значительной части состоявшие из циркачей) должны были „работать“ во всю—честно, чисто, по цирковому,—все это давало совершенно особый уклон работе молодой художницы, которая без того, быть может, погрязла бы в тонкостях и изломах эстетизма „Бубнового Валета“. Именно здесь В. М. Ходасевич научилась (не в пример большинству своих тогдашних коллег!) исходить в своих костюмах от фигуры актера, его сложения, его телесной выразительности, его жестов и движений, которые придавали ее костюмам известную композиционную схему. Здесь же она приобрела другое ценное свойство: добиваться сценического эффекта самыми простыми, минимальными средствами. Для того, чтобы уяснить этот

момент во всей его значительности, нужно вспомнить, в каких условиях протекала работа театрального художника в то, ныне уже легендарное время.

Время было тяжелое, жестокое, голодное— эпоха военного коммунизма, интервенций, блокады, нищеты, разорения. Денег было мало, материалов и того меньше. Спектакли были бесплатные, притока средств от зрителя театр не имел. Приходилось довольствоваться теми суммами, которые отпускались на содержание театра правительственными органами. В силу таких условий монтировка спектаклей изготовлялась на медные гроши. Материал для костюмов отпускался самый грубый, самый примитивный: брезент и в лучшем случае— холст. Из этого материала изготовлялись решительно все костюмы, в том числе—фраки и бальные платья (напр., в пьесе „Версальские благодетели"). Легко представить себе, какой вид должны были иметь костюмы, изготовленные из такого материала. Никакого почти орнамента, никаких лишних украшений, вышивок, фестончиков; никаких тонких красочных переходов и оттенков. Все резко, просто, лаконично, подчеркнуто плакатно. Материал властно диктует приемы его обработки; он сам по себе уже намечает стиль убранства актеров, и этот стиль—стиль народного, площадного спектакля.

Этим стилем молодая художница, только начинавшая свою работу в театре, овладела превосходно. Эскизы ее костюмов к „Пурсоньяку“, „Летающему лекарю“, „Виндзорским проказницам“, „Версальским благодетелям“, „Пленнику“ и некоторым другим пьесам сохранились и позволяют судить о том мастерстве, с которым она справлялась с трудной и новой для нее проблемой оформления народного спектакля. Используя отдельные элементы как бытового исторического, так и традиционно-театрального костюма, Ходасевич перерабатывает эти элементы в плане приближения своих костюмов к восприятию народного зрителя: в одних случаях, преувеличивая и подчеркивая элементы, могущие служить целям характеристики персонажей (таково круглое панье, ровная и прямая юбка на обруче у виндзорских кумушек—остроумная сценическая реализация метафоры в формах исторически точного костюма: „женщины—вертушки“), в других случаях—освежая формы традиционного костюма внесением асимметрии и различных буффонных аксессуаров, обыгрываемых актерами (замечательны черные с белыми кружками балахоны у аптекарей интермедии в „Пурсоньяке“, которыми они, кружась, покрывали всю сцену). Такой же обработке подвергаются и современные костюмы,

которым художница умеет, с помощью самых простых приемов, придать сатирический, гротескный характер (напр., костюм лакея в „Версальских благодетелях“ с приподнятыми углом плечами фрака и калачиком скроенными штанами, делающими его воплощением лакейского подобострастия). Всюду здесь костюм не нейтральная в театральном отношении, хотя и эффектная, оболочка для актера, а сюжетно и сценически мотивированный элемент всего спектакля, помогающий актеру в выполнении возложенных на него заданий.

Но вот миновали времена „Народной Комедии“; под ударами НЭП'а погиб этот прекрасный театр, рожденный пафосом первых лет революции. Идея народного спектакля в том виде, в каком она предносилась С. Э. Радлову и его сотрудникам по „Народной Комедии“, была снята с очереди и вынесена за скобки профессионального театра. Рабочие клубы, самодеятельные кружки, приняв-шие на себя задачу оформления нового быта и разработки формы массовых празднеств, в сотрудничестве художника не нуждались. При таких условиях последнему оставалось сосредоточить свою деятельность на проблемах, выдвигаемых диалектикой театра профессионального. Но работа в народном театре первых лет революции не могла пройти бесследно

для художника—особенно столь чуткого и восприимчивого, как В. М. Ходасевич. Воспитанная на спектаклях „Народной Комедии“, она перенесла в свою дальнейшую деятельность ряд принципов, направлявших ее работу в ту пору. За какие бы постановки она ни бралась в последующие годы, будь то современная западная комедия („Обращение капитана Брасбаунда“, „Скипетр“, „Ремесло господина кюре“), оперетта („Девушка-сыщик“, „Дорина и случай“, „Соня“, „Женихи на колесах“), классическая комедия („Близнецы“) или высокая трагедия („Отелло“)—всюду она оставалась верна принципам динамического спектакля, компануя свои костюмы по принципам максимальной действенной выразительности и характерности, и сохраняя установку на актера, на выявление его выразительных средств, его игровых заданий. Конечно, изменение экономической базы не могло не отразиться на стиле оформления спектакля и в частности—костюмов. Характерное для эпохи военного коммунизма ограничение художника простым и грубым материалом отпало. Вместо неизбежного в те времена брезента и холста, художница получила возможность использования более тонких, ценных и главное—более разнообразных материалов. С другой стороны, спектакли были снова загнаны на сцену-ко-

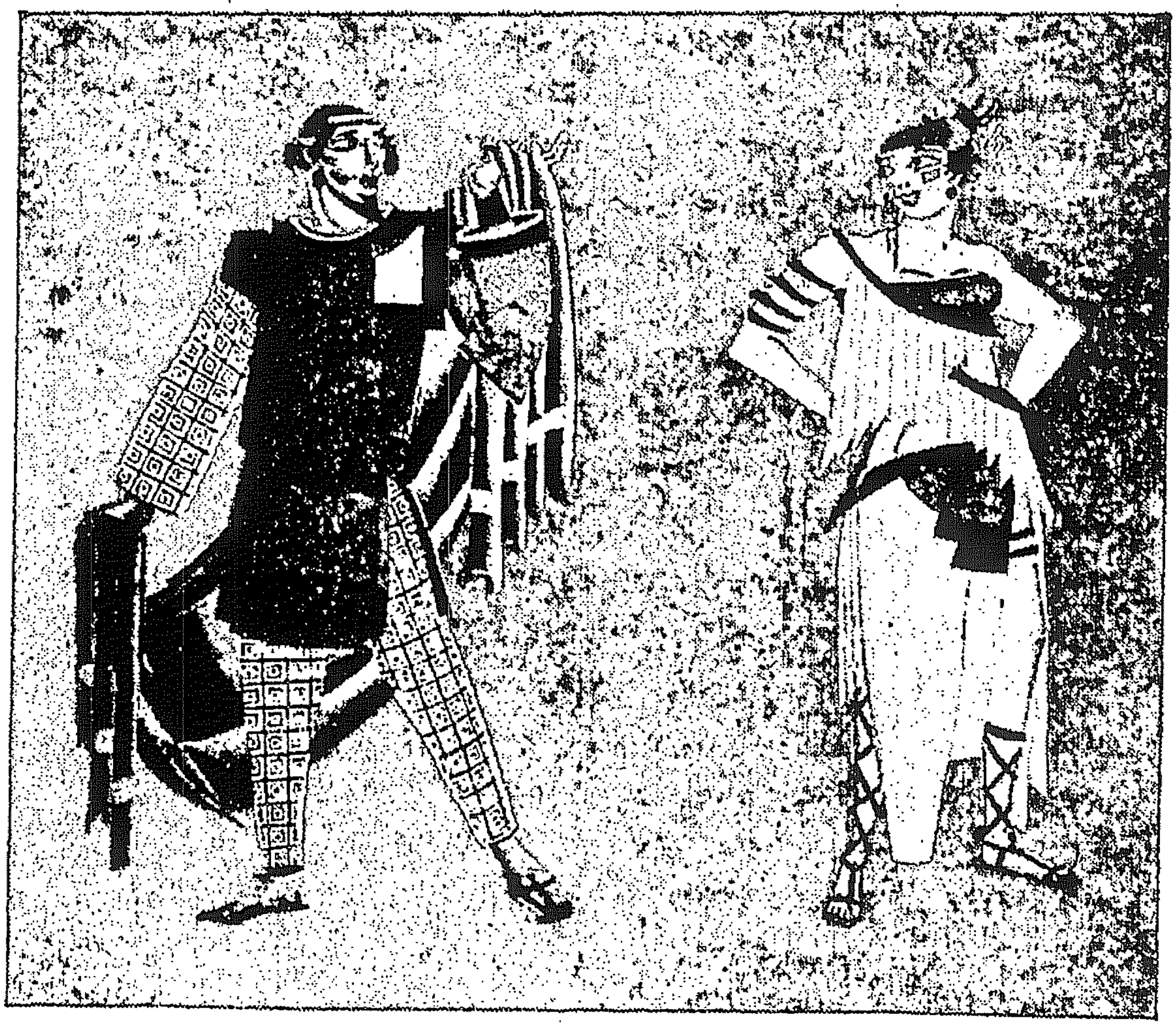
робку со всей ее специфической системой планировки, мизансцен и освещения. Все это вместе взятое не могло не отразиться на стиле костюмов, которые утеряли свою плакатную резкость и остроту, но в то же время стали более богаты в отношении красок, линий, форм и отделки.

В этом отношении В. М. Ходасевич проявляет необычайно обширный диапазон выразительных средств, отражающий разнообразие сценических жанров, которые ей приходится интерпретировать. Кроме балета, нет ни одного мало мальски значительного жанра современного театра, в котором она не пробовала бы свои силы, неизменно обнаруживая большой вкус, тонкое чутье стиля и неистощимую изобретательность. Описание разнообразнейших достижений ее в этой области потребовало бы слишком много места; оно могло бы составить предмет особой монографии, которая несомненно будет написана. Пока же остановлюсь на одном, характерном для работ В. М. Ходасевич устремлении—на попытках ее расширить понятие сценического костюма, распространив замысел художника не только на одежду, но также на грим и прическу актера, сливающиеся с костюмом в одно целое, которое представляет собою полное подобие художественного портрета.

Дальше всего в этом направлении В. М. Ходасевич пошла в своей ранней работе „Архангел Михаил“ (I Студия МХАТ, 1922), в которой строеные костюмы сочетались с пластическими гримами, состоявшими из гуммозных наклеек, к которым присоединялись куски бархата, шелка, позолоты и других материалов, придавая персонажам пьесы подчеркнуто гротескное обличие. Но такой захват художником области грима не мог долго удержаться в виду чисто технических трудностей, с которыми связано его выполнение в процессе текущей театральной работы, при условии частого повторения спектаклей. Потому в своих позднейших работах В. М. Ходасевич ограничивалась тем, что давала в эскизах набросок выполнимого обычными средствами грима, который затем—в большей или меньшей степени—осуществлялся актером, исполнявшим данную роль (заметим, что некоторые ее интереснейшие наброски грима актерами были выполнены слабо, — например, сильно обесцвеченными оказались фашисты в „Женихах на колесах“). Подчеркнуто типизующий, масочный характер некоторых гримов В. М. Ходасевич позволял ожидать, что в своей работе над „Близнецами“ Плавта (Большой Драматический Театр, 1923) она воспользуется случаем для создания настоящих

масок, к которым она близко подходила в некоторых из своих работ. Но этого не пришлось осуществить, в силу причин чисто актерского характера — быть может, напоминавших те причины, по которым пришлось в „Близнецах“ надеть на римлян—панталоны... Таким образом, проблема маски осталась Валентиной Ходасевич пока еще не разрешенной и стоит на очереди.

Другим способом расширения функций костюма является несколько раз произведенный В. М. Ходасевич опыт слияния костюма с прочими элементами сценического оформления, путем использования отдельных частей костюма в качестве бутафории (напр., платья-корзиночки в оперетте „Соня“, в которых девушки-танцовщицы, приседая, совершенно прятались) или же в качестве элемента декоративного (зеркальца, вшитые в платья Долли в III акте „Женихов на колесах“, дававшие, при каждом танцовальном повороте актрисы, особые блики на декорации, изменяя общий вид последней).—Опереточные трюки, унаследованные из запаса европейских „ревю“—скажет читатель. Да, но эти трюки являются интересным формальным экспериментом в области расширения выразительных возможностей сценического костюма по пути его максимальной динамизации. И вот эта то попытка



„Близнецы“ Плавта Костюмы Эротии и Менехма

окончательно преодолеть статичность сценического костюма, это экспериментирование над оживлением всех, даже незначительных, аксессуарных элементов его—оправдывает опереточные трюки, в которых реализовалась эта здоровая и ценная для современного театра тенденция.

В настоящее время в творчестве Валентины Ходасевич заметен некоторый внутренний кризис. Этот кризис характерен для современного театра, театра переходной эпохи, НЭП'а, мечущегося от жанра к жанру, от атракциона к атракциону, в стремлении совместить поиски единого, большого, адэкватного современности, театрального стиля с необходимостью обслуживать текущие запросы платежеспособной публики. В эту переходную эпоху большому художнику профессионального театра приходится подчас размениваться на мелочи, растрачивая дарование по мало достойным его пустякам. Но и в этих пустяках можно находить импульсы для постановки и разрешения важных формальных проблем. Такие формальные эксперименты существенно необходимы для построения большого, до конца действенного и актерски выразительного спектакля, к которому мы идем, и который потребует от художника исключительно сложной, большой и разработанной техники. Далеко не все современные художники в состоянии выдержать это трудное испытание. Одним из немногих и блестящих исключений в этой области является Валентина Ходасевич.

С. Мокульский

Ленинград
3—V—1927

ДЕКОРАТОР В. М. ХОДАСЕВИЧ И ТЕАТР НАРОДНОЙ КОМЕДИИ

(1920—1922)

В 1920 году в Петрограде, в Железном зале Народного Дома на Петроградской стороне, открылся Театр Народной Комедии. Он просуществовал два с половиной года и скончался с введением НЭП'а, заняв почетное место в пышном Некрополе петроградских театральных начинаний. Здесь В. М. Ходасевич начала работать, как профессиональный художник-декоратор, но самый характер работы декоратора в этом театре носил настолько специфический характер, что необходимо сказать несколько слов и о самом театре (подробно расскажет о нем когда нибудь историк Петроградских театров за первые 5 лет Революции).

Руководитель и основатель Театра Народной Комедии, С. Э. Радлов, задался целью создать подлинный развлекательный народный

театр, пользуясь всеми формальными завоеваниями и достижениями современного театра, как в области актерской игры, так и в сценическом оформлении спектакля. Естественно было оглянуться на прежние театральные эпохи и поискать в прошлом таких форм народного театра, которые могли бы зазвучать в наше время. Выбор формы спектакля с импровизированным текстом, богато уснащенного акробатическим элементом, был подсказан экспериментами над актерской импровизацией в плане итальянских комедий, имевшими место в 1912—1915 годах в студии Вс. Э. Мейерхольда, в которой в свое время работали как С. Э. Радлов и В. Н. Соловьев, режиссеры Театра Народной Комедии, так и ряд актеров этого театра. Первое время спектакли шли исключительно импровизированные, при чем сценарии писались заново и стремились выработать ряд характерных для наших дней стандартных масок-типов, подобно тому, как мы имеем это в итальянской профессиональной импровизированной комедии (commedia del'arte). Позднее Театр Народной Комедии перешел на пьесы с твердым текстом, но по существу продолжавшие все ту же линию народного театра,—из них назову мольерова Пурсоньяка, „Деревенского судью“ Кальдерона, „Виндзорских проказниц“ Шекспира и неосу-

„Версальские благодетели“. Политическое обозрение С. Радлова. Костюм лакея

ществленную, к сожалению, постановку „Казни Цицерона“ Страницкого, немецкого площадного актера XVIII века.

Лежавшее в основе всей работы Театра Народной Комедии задание,—создать подлинный народный театр,—естественно, требовало сугубого внимания к оформлению спектаклей. Оформление должно было быть ярким, многоцветным и, вместе с тем, примитивным. Кроме того, необходимым условием успеха являлась насыщенность спектаклей динамикой, превалирование движения над словом. Наличие в труппе театра цирковых актеров (акробаты, трансформаторы, жонглеры) обеспечивало спектакли акробатическими вставками интермедийного характера.

Итак, яркость оформления спектакля и динамичность его, — таковы были требования, которые Театр Народной Комедии ставил себе. Помощи в деле осуществления их он требовал от художника декоратора, работавшего в нем.

Третье условие диктовалось самой сценической площадкой, на которой работал театр. В Железном зале Народного Дома была выстроена большая эстрада: бока и задняя стена ее были завешены суконами. Портального обрамления не было вовсе, следовательно, не было и кулисной системы. Приходившаяся над сце-

„Господин де-Пурсоньяк“

Костюм Эраста

ной часть балкона, который опоясывает Железный зал, использовалась в спектаклях совершенно так же, как пользовались ею в шекспировском театре, и точно также, как в этом последнем, использовалась и часть сцены, находившаяся под этим балконом.

Старый профессиональный декоратор, воспитанный в традициях портального спектакля, привыкший к сцене-коробке, лишь с большим трудом приспособился бы к „эстрадным“ спектаклям Театра Народной Комедии. В. М. Ходасевич до Народной Комедии имела всего одну постановку,—декорации и костюмы к „Дереву превращений“ Н. Гумилева (Театр—Студия, режиссер К. К. Тверской, 1918 год, помещение б. Литейного театра). В этой постановке она ставила себе лишь чисто живописные задания.

Начав работать в Театре Народной Комедии, она была вынуждена сама создавать приёмы убранства сцены-эстрады, изобретать систему переносных объемных или плоских пристановок, а, главное, все внимание обратить на наряд актера.

Убранство сцены-эстрады, на которой актер находится в непосредственной близости от зрителя, не отделен от него нижней рампой, а для части зрителей, сидящих на балконе, виден сбоку и сзади, требовало особого при-

способления со стороны декоратора. Возможность применения иллюзионистической декорации была исключена, оставалось только чисто условное декорирование сцены-эстрады и минимальная характеристика места действия.

Наряд актера тоже выставлял особые требования. Динамичность пьес требовала от актера подвижности, быстроты и ловкости,—сценический костюм должен был быть удобен, не стеснять движений, давая, вместе с тем, характеристику действующему лицу, чтобы, по первому его появлению, зритель понимал, с кем он имеет дело, не дожидаясь словесной характеристики персонажа.

Следует прибавить, что ряд ограничений выдвигала сама эпоха, в которую существовал Театр Народной Комедии: о таких материалах, как бархат или шелк, дающих возможность воздействовать со сцены самим качеством поверхности, нельзя было и мечтать. Костюмы осуществлялись из крашеного холста и разных остатков материй.

Невозможность прибегать к воздействию фактурой материала, заставила В. М. Ходасевич особенно изощрить свою фантазию и особое внимание обратить на характеристику персонажа формой и расцветкой костюма. Костюмы к „Пурсоньяку“, „Любви и золоту“ и

„Виндзорским проказницам“ уже обличают в художнице большого мастера.

Кроме спектаклей в Железном зале, Народная Комедия играла также на сцене театра Зоологии, на обычного типа портальной сцене. Портальное обрамление сцены требовало применения кулис, но спектакль должен был в дальнейшем перейти на эстраду Железного зала, и Ходасевич весьма остроумно разрешила задачу, создав двухстворчатые кулисы-ширмы, которые могли быть применены и на открытой эстраде.

В двух постановках, ставившихся и в Железном зале и в Зоологии, В. М. Ходасевич применила весьма интересный прием разрешения павильона на сцене: в „Работяге Словотекове“ стены были даны только в небольших частях, так что виден был висевший в качестве фона синий холст, а в „Приемыше“ комната была обозначена только панелью, доходившей до половины человеческого роста, дверями и окнами, на которых был изображен вид на крыши города, якобы за этим окном находившиеся.

В тот же период времени В. М. Ходасевич осуществила также чрезвычайно интересный опыт монтировки спектакля под открытым небом. Речь идет о постановке С. Э. Радловым „Блокады России“ на большом амфи-

театре на Каменном Острове (1920 год). Самый выбор места для постройки амфитеатра был осуществлен архитектором Фоминым совместно с нею, ей же принадлежит проект убранства отделенного речкой от амфитеатра островка, на котором происходило действие. По ее указаниям вырубались деревья, причем несколько деревьев было оставлено в качестве фона, ею же был спроектирован мостик и создана пышная бутафория для яркого спектакля, в котором солнце, синее небо, вода и зелень окружали наряженных в многоцветные костюмы актеров. Насколько точен был расчет Ходасевич при расцветке костюмов в этом спектакле, говорит то, что костюмы балета, несколько времени спустя выступавшего на той же площадке на островке, казались грязными и тусклыми при ярком солнечном свете.

За два с половиной года существования Театра Народной Комедии В. М. Ходасевич монтировала в нем двенадцать спектаклей. Здесь выработались у нее навыки, отличающие настоящего профессионального театрального декоратора от станкового живописца, который случайно попал в театр и для которого декорация служит только средством найти исход своей тоске по фреске (еще лет двадцать тому назад Игорь Грабарь определял таким образом тяготение людей, только вчера си-

девших над крошечными акварелями, к стоар-шинным холстам). В. М. Ходасевич ощутила и узнала здесь, что на сцене главное—актер, что костюм должен быть удобен актеру, что все, кроме актера и того, с чем он непосредственно соприкасается, только околичности, только средства выделить его, выдвинуть его на первый план, сосрсдоточить на нем и на его игре внимание зрителя. Если актер-акробат должен прыгать из окна („Приемыш"), Ходасевич всегда сговорится с ним, на какой высоте расположить это окно и какой костюм не будет стеснять его движений при прыжке. Убранство сцены у Ходасевич подчеркивает реальность и объемность актера, а те декоративные элементы, которые она применяет в Театре Народной Комедии, всегда умело отодвинуты на второй план расцветкой и удачно найденной формой.

Характеристику действующего лица Ходасевич дает покроем костюма, основным цветом его и чрезвычайно определенным узором. Цвет костюма всегда выдержан в некоей гамме, врезывается в память зрителя, который сразу понимает, с кем он имеет дело на сцене, будь то щеголь, злодей, банкир, пролаза, слуга или простак.

Творчество всякого театрального декоратора всегда предполагает способность к кон-

кретному образному мышлению и наличие яркой фантазии, так как рисунки и даже макеты являются только способом фиксации мыслей художника не в том материале, в котором само произведение художника задумано и должно быть выполнено. Необходимо рассчитать, как лягут складки, как будет выглядеть в данном костюме данный актер, какова окажется та или иная часть убранства сцены, будучи увеличена до соответствующих масштабов.

Это ограничение фантазии художника определенными рамками, которые в Театре Народной Комедии ставились самой сценической площадкой, характером репертуара, динамичностью и наличием акробатического элемента, сослужила В. М. Ходасевич хорошую службу. Всякое ограничение усиливает в художнике профессионализм, создает в нем необходимые навыки и мастерство. На пути к мастерству В. М. Ходасевич имела в своей работе в Театре Народной Комедии превосходную школу.

А. Мовшенсон

Список театральных работ Валентины Ходасевич

1. „Дерево Превращений“ — пьеса Н. Гумилева —1919. Режиссер К. Тверской. Театр Студия П.Т.О.
2. „Невеста мертвеца“—цирковая комедия, С. Радлова—1920.
3. „Султан и чорт“ — комедия С. Радлова — 1920.
4. „Работяга Словотеков“—пьеса М. Горького — 1920.
5. „Версальские Благодетели“—политич. обозрение С. Радлова—1920.
6. „Пленник“ — комедия С. Радлова—1920 г.

Режиссер С. Радлов Театр Народной. Комедии.

7. „Блокада России“—С. Радлова—1920. Режис. С. Радлов. Амфитеатр на Каменном Острове.

8. „Паяцы“ — опера Леонковалло — 1920. Режис. В. Раппапорт. Амфитеатр на Каменном Острове.

9. „Приемыш — пьеса С. Радлова — 1920.
10. „Виндзорские проказницы“ — Шекспира — 1920.
11. „Любовь и золото“ — мелодрама С. Радлова — 1921.

Режиссер С. Радлов Театр Народная Комедия.

12. „Господин де Пурсоньяк“ — Мольера — 1921. Режис. В. Соловьев. Театр Народ. Комедия.
13. „Деревенский судья“ — Кальдерона — 1921. Режис. С. Радлов. Театр Народ. Комедия.
14. „Летающий лекарь“ — Мольера — 1921. Режис. Р. Раугул. Театр Народ. Комедия.
15. „Архангел Михаил“ — пьеса Н. Бромлей — 1922. Режис. Сушкевич. I Студия М.Х.Т. Москва.
16. „Близнецы“ — Плавта — 1923. Режиссер К. Хохлов. Бол. Драм. Театр.
17. „Обращение Капитана Брасбаунда“ — Б. Шоу — 1923, Режис. В. Соловьев. Бол. Драм. Театр.

18. „Девушка-сыщик“— оперетта — 1924. Режис. С. Радлов. Театр Музык. Комедия.

19. „Дорина и случай“—оперетта Жильбера—1924. Режис. В. Раппапорт. Театр Музык. Комедия.

20. „Лукреция“—трагедия Кавиккиоли—1925. Театр Пиранделло. Рим.

21. „Псиша“—Ю. Беляева—1925. Режис. С. Стренковский. Театр Татьяны Павловой. Милан.

22. „Скипетр“—А. Эрман — 1925. Режис. Н. Петров. Акдрама.

23. „Рикетта“—оперетта — 1925. Режис. С. Радлов. Театр Музык. Комедия.

24. „Ливень“ — Соммерсета — Богэма — 1926. Режис. В. Раппапорт. Акдрама.

25. „Соня“ — оперетта — 1926. Режис. С. Радлов. Театр Музык. Комедия.

26. „Житьишко человечье“ — 1926. Режис. Гутман и Краснянский. Ленинградский Театр Сатиры.

27. „Женихи на колесах“ (Долли)— оперетта Ранцатто — 1926. Режис. С. Радлов. Малый Оперный Театр.

28. „Риголетто“ — опера Верди — 1927. Режис. С. Радлов. Оперная Студия Консерватории.

29. „Ремесло г-на кюре" — комедия Де-Лорд Шен и К. Вотейль — 1927. Режис. К. Хохлов. Театр Ленинградская Комедия.

30. „Отелло" — трагедия Шекспира — 1927. Режис. С. Радлов. Акдрама.

31. „Караул Рекрут!" Обозрение реж. С. Радлов. Свободный театр 1927 г.

32. Инсценировка на Неве – X лет Октябрьск. Революции. Реж: С. Радлов, Н. Петров, В. Соловьев, Соколовский. 8/XI/27 г. Нева

33. „Октябрь на Арене" – Пантомима С. Радлова. реж. С. Радлов. Госцирк 1927 г.

34. „Женщина Клеопатры" оперетта. реж. Дмитриева. т. Музыкальная Комедия 1927 г.

35. „Театр Клары Газуль" Мериме. реж: Ф. Шишмарев и Ионин. т. Классич. Миниатюр. 1927 г.

36. „Скандальный мертвец" В. Каменского. реж. Н. Петров. т. Комедия. 1928 г.

37. „Гопля, мы живем!" Э. Толлера. реж. С. Радлов. т. им. „Франко" Киев. 1928 г.

38. „Браки заключаются в небесах" Газенклевера. реж. Хохлов. т. Комедия. 1928 г.

39. „К небу свалились" Обозрение. Реж: Феона и [illegible]. [illegible]

40. „Холопка" оперетта муз. Стрельникова. Реж. Феона. т. Муз. Ком. [illegible] 1929 г.

41.

СОДЕРЖАНИЕ

М. Кузмин—В. М. Ходасевич 5
С. Радлов—Режиссер о ходужнике 19
С. Мокульский — Валентина Ходасевич, как мастер театрального костюма 30
А. Мовшенсон — Декоратор В. М. Ходасевич и Театр Народной Комедии (1920—1922) 55